



Artikel

Minnesplatsen som process och performance

Foto: Charlott Neuhauser

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas | Peter Eisenman

Minnesplatsen som process och performance

Det urbana konstverket

Af Charlott Neuhauser

Mitt andra besök på *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*¹ äger rum i april 2011. Det är tidigt på förmiddagen och det regnar när jag kommer dit. Minnesmonumentet som skapats av arkitekten Peter Eisenmann, är beläget i Berlin och består av ett 19000 kvm stort fält med 2700 steleliknande betongklossar utplacerade i ett rutnät. Gångarna mellan stelena är så smala att man inte kan passera med ett uppfällt paraply. Det finns ingenstans att ta skydd från regnet och utställningslokalen, som är belägen under konstverket, har ännu inte öppnats. Den öde platsen i kyligt regn ger mig en känsla av utsatthet. Jag baxar irriterat mitt lättviktsparaply mellan stele av betong och får panik när paraplyet fastnar.

Minnesplatsen I

Platsen påminner om en övergiven stad eller ett gravfält. Upplevelsen av utsatthet får mig att förstå verket som en beskrivning av den sköra relationen mellan staden och medborgaren och jag tycker mig förstå sambandet mellan en död stad och en förintad befolkning. Försöket att beskriva känslan lyckas endast delvis beskriva upplevelsen. Jag får ett behov av att åtgärda något, att jag måste agera. Inne i konstverket förnimmar jag inte bara stadens utan hela civilisationens struktur och hur denna struktur, som består när jag lämnat den, är livlös utan dess invånare, utan mig. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* förevar minnet över Europas mördade judiska befolkning. Men dess betydelse, liksom minnet, måste aktivt hållas vid liv. Verket, som blir till genom den aktiverade besökaren, blir också en civilisationskritik som är både politisk och aktivistisk. Verket är både känslomässigt och intellektuellt, det engagerar och man blir engagerad.

Det urbana verkets performativitet

Denkmal für die ermordeten Juden Europas beskrivs av teatervetaren Nicolas Whybrow i boken *Art and the City* (2010) som ett performativt verk. Ett verks grad av performativitet utgör grunden för om det kan kvalificeras som ett urbant verk i sann bemärkelse, enligt Whybrow. Kännetecknande för den urbana konsten är att den involverar medborgaren/besökaren och staden i ett samspel, och att detta samspel utgör verket. Det urbana verket befinner sig utanför institutionerna och gallerierna. Whybrow menar att framtiden för konsten i själva verket är just 'urban'.²

Whybrow beskriver ett besök på *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* och sin betraktelse som ett relationellt förhållningssätt vilket resulterar i en text, som han kallar "relational writing". Den relationella texten speglar relationen till verket ur en mängd olika perspektiv och bidrar till en utvidgad förståelse av verket. Whybrow använder, liksom filosofen Walter Benjamin, vars passagearbeten Whybrow nämner som en av många referenser, den fysiska erfarenheten av att vara

1) På svenska Monument över Europas mördade judar, se sidan www.stiftung-denkmal.de (09102012).

2) Se kapitlet "The Future of Art is Urban" i *Art and the City* där Whybrow redogör för konstbegreppets förändring i den urbana miljön. Whybrow intresserar sig för både den situerade konsten och själva staden som potentiellt konstverk. s. 22.

Minnesplatsen som process och performance

situerad som utgångspunkt i beskrivningen av en plats. Men där Whybrow undersöker kritikerns och skribentens roll som relationell förhåller sig Benjamin med distans till staden. Benjamin är främmande och drivs av ett begär till staden, men blir inte del av den. I den relationella texten sammanflätas upplevelsen av verket med analysen och med tidigare upplevelser, och beskriver samtidigt subjektets position. Det relationella förhållningssättet gör anspråk på en plats i staden, i kontexten och i diskursen om verket.³ Det bidrar till att lyfta människan ur massan, ur anonymiteten.

Allvarligt spel

I artikeln undersöker jag Whybrows tankar om performativitet i förhållande till *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* och söker att förstå verket som ett spel utifrån tankarna om spelet och lekens form med hjälp av teatervetaren Willmar Sauters begrepp 'playing culture'⁴. Jag menar att verkets sätt att få besökaren att agera inte är i första hand performativt. Verket som spel bidrar till en aktivistisk hållning hos besökaren. Genom att betrakta mitt minne av besöken vid *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin via läsningen av Whybrows nedtecknade minne får jag en fördjupad förståelse av verket. För Whybrow innebär det relationella förhållningssättet en möjlighet att på många plan undersöka hur konstverket arbetar, eller hur det är "serious play". Relationellt skrivande, enligt Whybrow, "presents an opportunity to view art as containing the potential to be seen to be doing work or to be 'serious play'." (Ibid. s. 35)⁵

I det relationella skrivandet, som formmässigt är en liknelse av relationen till verket, beskriver Whybrow sin förändring och hur han påverkas av verket. Hans text påverkar i sin tur även mig och min uppfattning av verket. Whybrows beskrivning ingår som en del av konstupplevelsen när jag läst hans text. Hans minne och analys integreras i min upplevelse. Verkets allvarliga lek, eller spel, sätter igång tankar som relaterar till både Whybrows text och till verket. Whybrows undersökning av konstverket som "serious play" kan ses som en aspekt av "playing culture".

Aktivism

Det performativa i *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är menar jag, förknippat med dess aktivistiska aspekt och spelliknande struktur. Konstverkets uppmaning till allvarlig lek, utgör mitt starkaste intryck av minnesplatsen. Men, i spelet är min position inte relationell, inte heller performativ, utan det försätter mig i den benjaminska flanörens position. Jag är en deltagande betraktare som inte blir delaktig i staden – *a woman of the crowd* – för att parafrasera Benjamin. Verkets performativa ansats bidrar dock till en hållning hos besökaren: mig, som gör att jag blir delaktig i verkets spel. Verket *spelar* besökaren, vi medverkar som spelare i det som är en del av verkets process – att genom att gestalta minnesmonumentet också återskapa och skapa minne (Jfr Sauter 2008). Verkets karaktär av spel blir tydlig när besökaren, som en i massan (med Benjamins ord

3) Whybrow beskriver kritikerns roll: "The role of the writer (about art) – that is : me, here, now – represents an analogous extension of this form of situational encounter." (2010, s. 36).

4) Se exempelvis vidare Sauter 2008, s. 13-17. Sauter användning av filosofen Hans-Georg Gadamer's beskrivning av lekens konstruktion är särskilt intressant här, både betoningen av lekens allvar och leken som "leker" eller spelar sina deltagare. Leken skiljer sig från den teatrala situationen genom att den inte nödvändigtvis måste lekas *för* en åskådare.

5) Ibid., s. 35. *Min översättning*: "visar på möjligheten att beskriva konst som något med potential att bli betraktat som reellt arbete eller som allvarsamt spel."

”the Man of the Crowd,”⁶) blir både synlig och osynlig för de övriga besökarna som rör sig i verket. Whybrow refererar till flanörens dubbla hållning när han diskuterar konst- och samhällskritikerns roll som situerad i staden och denna positions begränsade möjligheter (Whybrow 2010, s. 13). Jag menar att det är just denna dubbelhet och distans som återskapas i Eisenmanns verk och som utgör dess brännkraft som social kritik. Jag återkommer till detta längre fram.

Det urbana verket är inte yta och utsmyckning. Det fullkomnas i besökarens relation till verket, i första hand genom besökarens närvaro. Verket skapas med hjälp av besökaren, men verket skapar även något i besökaren som denne bär med sig när hon lämnar platsen. Konstverket aktiveras genom besökaren och besökaren blir aktiverad genom sin delaktighet i verket. Det kroppsliga och intellektuella minnet av att ha tagit del av det urbana verket formar besökarens framtida handlingar och minne. Så genererar även Whybrows beskrivning av sitt besök vid minnesplatsen ett nytt perspektiv på min erfarenhet. Hans erfarenhet vidgar min förståelse av verket och sätter igång en process som kan beskrivas som aktivistisk. Min fysiska erfarenhet av att vistas i verket skapar en förståelse av förintelsen som ligger bortom det verbala.

Minnesplatsen II

Denkmal für die ermordeten Juden Europas är beläget på en central plats i Berlin, ett område där regeringsbyggnader stod under Hitlers tid vid makten, en central plats i Nazityskland. Berlinmuren låg här och minnesplatsen ligger på det område som under kalla kriget var ”no mans land”. Runt platsen ligger mängder av nybyggda kontor och affärer, toppmoderna höghus som snabbt sköt upp efter Tysklands återförening 1990. kontor och ambassader, Brandenburger Tor och Potsdamer Platz. Det är ett område där många människor befinner sig under dagtid, men som nästan är öde under kvällarna. Det är inte en plats där människor bor.

Minnesplatsens vidsträckta fält bryter av mot de höga byggnaderna som omger det. De 2700 stelena i olika höjd är placerade i ett ruttmönster med exakt lika stora avstånd mellan varje stele. De är mellan 95 centimeter och 4 meter höga.⁷ Några står lite snett, som om de satt sig, likt åldrade gravstenar. Utifrån ser området nästan jämnhögt ut. Nivåskillnaderna sträcker sig nedåt, in i verket. Allt är grått och gråsvart. Marken mellan pelarna är täckt av tegelliknande sten i grått och böljar sig uppåt och nedåt. Beroende på var man befinner sig höjdmässig kan man ha överblick över hela området, se rakt in i en betongpelare eller ut i de smala gångarna. När man kommer upp till den övre nivån av verket och betraktar området är det likväl delar som förblir i dunkel – det är svårt att avgöra vad som är djupt och vad som är grunt. Uppe vid ytan av verket är jag fullt synlig för dem som står utanför verket och tittar på det och för andra besökare som också närmat sig ytan. Jag tror mig ha överblick, men det går bara att orientera sig via hållpunkter utanför verket. För att ange ett riktmärke måste man ha en yttre referenspunkt eller räkna pelare och ange sin position som på ett schackbräde, men utan koordinater: ett hopplöst projekt. Verket är en labyrinth, rutnätet till trots, utan möjlighet till full överblick.

Nere i verket är man osynlig för den omgivande staden och utan möjlighet att referera till några

6) Walter Benjamin (1990), *Paris 1800-talets huvudstad* s. 348. Benjamin har flera referenser till Edgar Allan Poes novell *The Man of the Crowd* när han beskriver flanörens roll, exempelvis: ”Flanerandets dialektik: å ena sidan mannen som känner sig iakttagen av allt och alla, den misstänkte helt enkelt, å andra sidan den som är omöjlig att finna, den skyddade. Förmodligen är det just denna dialektik som ”The Man of the Crowd” utvecklar.”

7) Totalt finns 2 711 stelae som alla är 0,95 breda och 2,38 m djupa. 811 stelae är mellan 0,2 och 2 m, 916 är 2 m till 3,5 m och 872 är 3, 5 till 4 m. 112 är 0,2 m. Källa: www.stiftung-denkmal.de (09102012).

Minnesplatsen som process och performance

yttre riktmärken. Man kan höra andra besökares röster och man passerar inte lätt en mötande i samma gång. Att passera förbi de andra blir trångt men man kan lätt undvika möten genom att vika av in i en gång runt nästa hörn. Promenaden i verket påminner stundtals om skådespelarnas rörelser i Samuel Becketts tv-pjäsa *Quad* från 1981: i ett starkt koreograferat gångmönster rör vi oss och viker av i 90-graders vinkel för att undvika ett annalkande möte. Solopromenaden tillsammans med de andra besökarna blir en kantig tyst, rytmiserad koreografi genom de hastiga svängarna vi gör för att undvika krockar. Whybrow påminns om rutmönstret i Manhattans gatunät.⁸ Han understryker verkets öppenhet och hur det inbjuder besökaren att undersöka verket, hur det vid en första anblick verkar vara en plats för improviserad rörelse.⁹ Men, Walter Benjamins parisiska flanör och dennes möte med gatan beskriver bättre min upplevelse:

För flanören inträffar följande förvandling med gatan: den leder honom genom en svunnen tid. Han flanerar längs gatan: varje gata öppnar en brant för honom. Den leder nedåt, om inte till mödrarna så dock in i en förgången tid, som kan vara så mycket djupare därför att det inte är hans egen privata. Likväl tillhör detta förflutna alltid en ungdomstid. Men varför skulle det vara hans eget livs förflutna? Marken som han går på, asfalten, är urholkad. Hans steg får en sällsam resonans, gasljuset som strålar ner på gatstenarna kastar ett tvetydigt ljus på denna dubbelbottnade mark. Flanörens gestalt förflyttar sig som driven av ett urverk längs den stenlagda gatan med den dubbelbottnade marken (Benjamin 1990, s. 19).

Flanörens vandring genom staden drivs av själva promenerandet. Staden är ett landskap, men ”delat i dialektiska poler. Den öppnar sig för honom (flanören) som landskap och omsluter honom som kammare” (ibid, s. 20).

Utformningen av *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* inbjuder inte till möten. Det är snarare så att man försöker undvika möten där, vilket också Whybrow påpekar. Det gör att man letar sig fram ensam. Det är lätt att hålla sig osynlig eller obemärkt bland alla betongstelar. Sekunds snabbt kan man försvinna ur en medbesökares åsyn, liksom den mötande besökaren kan försvinna ur ens eget blickfång. Andra besökare skymtar förbi, en hand, ett ben blir synligt i installationslika ögonblicksbilder. Detta till trots är verket inte utformat för att vara en plats att gömma sig på. Varje stele är bara så bred att man eventuellt kan sitta och luta sig mot den. Att hitta skydd verkar omöjligt. Det är inte en plats som inger trygghet, inte ett ställe där man stannar upp för att vila. Men Whybrow tycker att platsen inbjuder till lek och dans (Whybrow 2010, s. 141). Någon form av rörelse påbjuds, men vilken typ av lek och vilken sorts dans? En strikt Beckettliknande koreografi kan betraktas som dans, men känslan är snarare: gå vidare, fortsätt, stanna inte upp. Vi vandrar utan att mötas. Det finns ingen plats att finna ro. Det är svårt att snabbt hitta en väg ut. Whybrow menar att verket inte påbjuder hur man ska röra sig och förhålla sig till monumentet och att det är verkets styrka (ibid. s. 145). Min erfarenhet är att det finns tydliga begränsningar för hur man kan röra sig i verket och att det är dess styrka.

Konst, performance och staden

I en webbintervju om sin bok berättar Whybrow att han ville att boken skulle haft titeln *Art*,

8) Ibid s. 144. ”Its grid layout, which is reminiscent to some extent, though not by design, of an abstracted Manhattan in small, with its pattern of high- and low-rising blocks – a kind of city within a city...”

9) Ibid., s. 142. Whybrow menar också att verket varken är labyrintiskt eller förtryckande.

Performance and the City.¹⁰ Begreppet performance är enligt Whybrow grundläggande för en förståelse av det offentliga urbana konstverket.

*Performance is a linking factor between art and the city, a triangulation between art works, urban life and the interlocutor, spectator/citizen or both at same time. How art works serve to create a city... not only adorn a city.*¹¹

Performativiteten beskriver besökarens aktiviteter i förhållande till det offentliga konstverket. Det är det som gör att verket integreras i staden och dess liv. Det understryker åskådarens roll i verket, vilket inte blir fullkomnat som offentligt konstverk utan dennes medverkan. I introduktionen till den tidigare nämnda intervjun beskriver man Whybrows syn på performativitet som ett slags jäsningsmedel:

*...in fact it represents the yeast-like ingredient that is activated by an interlocutor who simultaneously enacts the roles of participating spectator and urban dweller (or, indeed, citizen).*¹²

Åskådaren/besökaren är den som aktiverar verket via interaktionen med verket. Det är i interaktionen och samspelet mellan konsten, staden och deltagaren som verket skapas. Varje komponent förändras av och bidrar till förändring hos de övriga delarna. Den offentliga konsten i stadsmiljön är, enligt Whybrow, inte ett monument som är avskilt från den omkringliggande miljön eller sin samtid och historia. Det är en levande del av staden och skapar föreställningar och erfarenheter om vad staden och dess invånare är och har varit. I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin får verket ny innebörd beroende på hur besökarna befinner sig i verket.

Att befinna sig på en plats eller i en stad idag beskriver inte bara dina geografiska koordinater utan också många av dina övriga förutsättningar. Med referenser till bland andra sociologen Henri Lefebvre betonar Whybrow staden som en plats för identitetsskapande: till för människorna, för möten och lek och kroppslig erfarenhet.¹³ Konstverket möjliggör nya erfarenheter av det som utgör stadens väsen och vad det innebär att vara en medborgare. Offentlig urban konst är också fysiskt närvarande i stadsmiljön, den markerar platser, kan annektera mark och utgöra nya orienteringspunkter. I staden och i förhållande till det urbana konstverket är medborgaren både aktör och åskådare. Det är åskådaren som medverkar till skapandet av konstverkets performativitet. Whybrow själv definierar inte ett specifikt performativetsbegrepp, utan man får förstå performance här som en omfattande benämning av hur verket bidrar till olika processer i staden och hos besökaren.

10) Enligt Whybrow tyckte inte förläggaren att det var en tillräckligt säljande titel.

11) *Min översättning*: ”Performance är en sammanlänkande faktor mellan konsten och staden, en triangulering mellan konstverk, det urbana livet och åskådaren/medborgaren eller båda delar på samma gång. Det är hur konsten hjälper till att skapa staden... inte bara utsmycka staden”. Intervju, School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530.

12) Intervju, School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530.

13) Ibid s. 22. Whybrow bygger vidare på Lefebvre, vars bok *La droit a la ville*, kom 1968 som ett svar på den urbaniserade och kapitalistiska stadsplaneringen. Whybrow skriver ”I am interested (...) in the notion of the city itself as a performing and performative entity or cultural product based on how people and other phenomena act, are seen to act or, indeed, are permitted to act, within it.”

Minnesplatsen som process och performance

Whybrow intresserar sig för det urbana konstverket som process och hur det blir performativt, hur det både ”connect with and produce cities; that is, how they perform them into being.” (Whybrow 2010, s. 44).¹⁴ Whybrow diskuterar hur det urbana är det framtida konstverkets potential och hur det offentliga verket kan ses som hårbärgerande själva stadens idé (ibid, s. 43-44). Min erfarenhet av verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är att det inte bara iscensätter stadens idé utan själva civilisationens idé och att det möjliggör en gestaltning av dess katastrof – som genom besökarens deltagande i verket förvandlas till minne, en del av det kollektiva minne där *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* ingår, både som plats och abstraktion.

Minnesplatsen III

Whybrow anländer till platsen en kväll i april 2005. Verket har existerat i två år. Han beskriver hur ödsligt Berlin är, reflekterar över om det är den kyliga vårvinterdagen eller något annat som bidrar till detta och han får denna ödslighet bekräftad vid besöket på minnesplatsen: ett nästan folktomt område, inga människor varken på Branderburger Tor eller Potsdamer Platz. Till sin förvåning hör han en grupp lekande fransktalande ungdomar jaga och skrämna varandra inne i monumentet. Han betraktar två vakter som dyker upp och Whybrow reflekterar över hur de skulle kunna ingripa. Det finns trots allt skyltar med förhållningsregler om att man inte skall leka och stoja inne i monumentet, förvisso endast på tyska. Men han inser att ett ingripande av tyska vakter på denna plats skulle vara alltför provocerande, eller färgat av historien och platsens olika innebörder och Whybrow menar till slut att det är bra att vakterna inte interagerar med ungdomarna. Det är också bra att han blivit störd i sin syn på vad en minnesplats skall vara, anser han. Han går från att förskräckas över ungdomarnas vanvördiga lek, till att omfamna den. Whybrow beskriver hur verket interagerar med honom och hans förutfattade meningar och fördomar. Han ger bakgrundsinformation, socialhistoriska och ekonomiska perspektiv, han ger perspektiv på Tysklands förhållande till andra världskriget, till Förintelsen. Whybrows artikel blir ett uttryck för en aktivism i förhållande till konstverket, en aktivism som tar avstamp i hans situerade möte med verket, de fransktalande ungdomarna och vakternas undlåtenhet att ingripa. Hans beskrivning läggs till debatten om verket och det samtal som pågår om det. Så vävs hans upplevelse in i en minnets diskurs om Förintelsen. Hans text och erfarenhet bidrar till att min upplevelse av verket under ett besök i april 2011 fördjupas.

Den aktiverade åskådaren

Som skrivande besökare har kritikern och forskaren en särskild position. Whybrow talar om det relationella skrivandet som en interaktiv situation där ny kunskap skapas och skrivandet blir delaktigt i verkets performance. Whybrow beskriver förhållningssättet som en aktivitet som resulterar i en text. Whybrows syn på kritikerns roll påminner om Walter Benjamins syn på kritikerns uppgift, att både handla och skriva, som en del av skrivandet.¹⁵ Roland Barthes syn på författarrollen, verkets liv på bekostnad av författarens ”död” utgör också ett riktmärke för Whybrows relationella skrivande.¹⁶ Texten blir till när den när läsaren, liksom konstverket skapas om när åskådaren går in i det.

14) Ibid., s. 44. *Min översättning*: ”anknyter till och bidrar till att skapa städer; hur de iscensätter deras tillblivelse”. Jämför med Peggy Phelans definition av den subversiva kraften i ett performance som ”becomes itself through disappearance”.

15) Se exempelvis Benjamins (1990) syn på journalistens roll, s. 366.

16) För referenser till Roland Barthes syn på texten och ”författarens död”, se exempelvis hans texter *Writing Degree Zero* (1953/1984) och *The Pleasure of the Text* (1975).

Whybrow redovisar sin position och upplevelse av verket men även sin position som kritiker. Han vill öppna det kritiska betraktandet av det urbana verket och länka den estetiska betraktelsen till en social medvetenhet. Whybrow menar att det urbana verket förutsätter en social kontext även om det inte befinner sig i denna kontext. En del av den aktivistiska aspekten av verket är att det har skapat och fortsätter att skapa debatt om vad offentlig konst kan vara och om och i så fall hur minnet över Förintelsens offer skall manifesteras i ett minnesmonument.

Det urbana verket är ett uttryck för vad staden är: en plats som utgörs av invånarnas verksamheter och liv. Whybrows definition av konstverkets besökare är viktig att understryka, i ett kulturpolitisk nyliberalt klimat där man allt oftare talar om medborgaren som konsument.¹⁷ Åskådaren blir i det urbana verket identifierad som medborgare. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* verkar mot ett konsumistiskt förhållande till förintelsen och historien. Verket är en stark anti-tes till platsen som omger det. Det omsorgsfulla förarbetet och genomförandet av verket, samt att det fortlöpande förändras är delar av dess aktiva liv. Det skapar något som är konstruktivt samtidigt som det symboliserar Förintelsen, kapitalismens och den totalitära statens bakgård, där människan är både maskin och material. Detta är ytterligare en aktivistisk aspekt av verket.

Situerat minne

I stadslandskapet förändras det offentliga verket kontinuerligt med hjälp av besökaren. Konstverket är del av den process som utgör individens identitetsskapande i staden, ett identitetsskapande som inte handlar om att finna sina rötter utan om att bli till i föränderliga situationer av samverkan mellan flera aktörer: staden/rummet, tiden och andra invånare i staden. Upplevelsen av det urbana i verket kan vara både situerat och abstrakt på samma gång. Vi kan ha en idé om New York oavsett vår geografiska position och oavsett om vi varit där, menar Whybrow. Vi kan ha en bild av Förintelsen utan att ha varit där. Båda aspekter finns med i verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*.

Eisenmans verk är en plats där vi, som kollektiv, kan tänka på Förintelsen med hjälp av kroppslig erfarenhet. Whybrow beskriver hur verket börjar generera betydelser och hur det fungerar som minnesprocess.¹⁸ *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* både beskriver minnets process och är en plats där man minns. Med hjälp av verket skapas nya bilder av Förintelsen. Vår föreställning, abstraktionen av Förintelsen, blir kroppsligt förankrad i nuet och med den historiska kontext som varje besökare ingår i. Whybrow beskriver det som ett kulturellt och nedärvt minne – det kollektiva minnet av Förintelsen, som fortsätter att leva i andra och tredje generation. En aktiverande process sätts igång i kontakten med verket, som psykiskt och fysiskt uppmanar till processen att minnas Förintelsen. Platsens kontroversiella historia och tillkomstprocess bidrar med ytterligare aspekter.

17) Här refererar jag framförallt till den diskussion om medborgarens förvandling till konsument om den fd svenske utbildningsministern Bengt Göransson driver ibland annat boken *Tänkar om politik* (2010). Whybrow, liksom Jackson diskuterar både explicit och implicit åskådarens roll som medaktör visavi konsument.

18) Se vidare *Art and the City* i kapitlet "Berlin, Vienna: Performing Holocaust Memory". Whybrow jämför Peter Eisenman med en annan konstnär Rachel Whitebread, och deras olika utgångslägen. Rachel Whitebread, skapade verkett *Nameless Library* (2000) i Wien till minnet av de österrikiska judar som mördades under Förintelsen och är i första hand skulptör, Eisenman är arkitekt. Båda arbetade med liknande minnesmärken och båda verk blev fördröjda av debatter om verken. Men där den tyska diskussionen tycks fortsätta, har debatten i Österrike tystnat.

Den stödjande åskådaren

Teatervetaren Shannon Jackson beskriver i boken *Social Works* (2011), en mängd verk, som befinner sig emellan konst och teater. I dessa performanceliknande verk blir åskådaren en del av verken. Hon menar att verk som bryter genrens normer öppnar möjligheterna att se konstens betydelse ur nya perspektiv. De olika konstverk och performances hon beskriver utgör alla delar av en social kritik eller socialt medveten konst där åskådarens delaktighet är förutsättningen för verket. Åskådarens närvaro problematiseras på olika sätt via verken, samtidigt som åskådarens stöd är deras förutsättning. Shannon Jackson talar om begreppet stöd – support – och leker med begreppet ”supporting actor” (biroll). I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* har besökaren/åskådaren en liknande stödjande funktion eftersom hon är en förutsättning för verket. Men minnesplatsen är också ett geografiskt faktum, ett arkitektoniskt verk, även utan besökaren. Det fortsätter att ’perform’ även utan att någon är där, som abstraktion och minne. Besökarens roll som stöd i verkets historia fortsätter att problematiseras, i nya tolkningar och förståelser genom kritikerns relationella förhållningssätt och genom det besökaren väljer att göra i relation till upplevelsen i verket.

I verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin sammanlänkas idén om det urbana, civilisationens kollektiva historia och den privata upplevelsen i nya performativa situationer, enligt Whybrow. Dessa situationer äger rum i kontakten med de övriga besökarna och medborgarna. Jag menar att verkets konstruktion förändrar den performativa aspekten. Det gör det svårt att spela upp, eller ”iscensätta sig själv” att upprätthålla en attityd, eller stil, gentemot de övriga besökarna i verket. Det som sker inne i verket beskrivs bättre som ett spel. Verket manar också, genom sin konstruktion, snarare till en konfronterande introspektion än till konfrontationer eller kommunikation med andra. Besökaren kliver in i verket, går igenom det, omsluts av det på väg igenom det. Jag möter möjligen andra besökare, men som besökare möter jag framför allt mig själv, föreställer och framställer mig själv för mig själv som utsatt. Det är ett inåtvänt spel, en inre inscensättning som manas fram av verkets spelliknande konstruktion. Besökaren som blir en ställföreträdande medborgare: jag ser förutsättningen för medborgarskapet försvinna, stadens idé och medborgarens identitet slockna i verkets stumhet.

I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är det upplevelsen av verket som spel som möjliggör den introspektion som kommer ur kroppens rörelse in i verket, och av att vara situerad i verket. Spelet, menar jag, där besökaren blir spelare till skillnad från medaktör, tar temporärt över verkets performativa funktion när besökaren befinner sig i verket. Skillnaden mellan det performativa och att spela är att spelet har regler som spelaren följer. I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är utformningen av verket likt ett regelverk som bidrar till besökarens roll som anonymiserad spelare. Det hindrar inte att helheten, verket i social och kulturell kontext, kan ses som performativt. Konstverket är i det här fallet beläget på en historiskt laddad plats där en handling, besökarens inträde i verket, utgör en del av verkets performativa kraft. Verket gör åskådaren medveten om den mänskliga närvarons avgörande del av verket som konstnärlig och social situation. Platsen uppmuntrar till deltagande, eller spel, snarare än att visa, föreställa. Med spel refererar jag till Sauters användning av begreppet i beskrivningen av ”playing culture” (2006), ett förhållningssätt där alla är medaktörer och spelet spelar sig själv – det performativa uppstår i ögonblicket, utan representation, och kommunikationen sker genom spelets regler. Dessa är överordnade individens framställning, men individen är även bortom representation – i spelet blir den individuella avvikelserna oviktig så länge man inte bryter mot reglerna. Varje besökare är i minnesmonumentet en kropp bland andra kroppar, som vandrar utan vila i en stadsliknande gravplats.

Historisk medvetenhet och historisk kontext

Besökaren har när han/hon kommer till platsen redan en förkunskap om vad verket handlar om. Whybrow beskriver det som att verket föregår sitt innehåll och att besökaren på förhand vet vad som kommer att behandlas här (Whybrow 2010, s. 146). Verket existerar i en historisk kontext och även om detaljerna kring verkets tillkomst troligen inte är kända för de flesta, så har flertalet besökare en förkunskap om Förintelsen. Förkunskaperna om verket och besökarens förväntningar är del av upplevelsen av verket och besökarens förkunskap präglar hur besökaren tar del av verket, vilket i sin tur påverkar de övriga besökarna. Besökaren – även den som inte har en aning om verkets innebörd blir också delaktig i den historia verket är del av. För den som inte väl känner till Berlin och stadens historia är ytterligare information lätt tillgänglig.

Den geografiska platsen är viktig, men även det utrymme debatten om platsen får uppta via de reaktioner, artiklar, diskussioner och debatter som uppstått kring verket. Det tog förhållandevis lång tid för verket att komma till stånd, många år efter det att öst och väst förenats. Whybrow förstår detta bland annat som ett symptom på det forna Öst- och Västtysklands svårigheter att hantera andra världskrigets efterhistoria och deras olika förhållningssätt till Förintelsen. Många av dem som inte ville att ett monument skulle upprättas och som hävdade att ”debatten är monumentet” fick inte sina farhågor infriade, menar Whybrow. Han beskriver istället hur det blivit så att ”monumentet är debatten” (Whybrow 2010, s. 147), och hur verket upprätthåller och skapar ny debatt. Det blev möjligt genom processen fram till verkets slutliga utformning. Man lyssnade på kritiska röster men vidhöll verkets vara. Debatten kring verkets slutliga utformning, själva tillkomstprocessen, var mycket lång, vilket kan förstås i historisk kontext som ett uttryck för ett mycket svårhanterligt kollektivt minne (men delvis också som långdragna byråkratiska dragningar). Whybrow nämner att de första tankarna om en minnesplats föddes redan 1988, alltså redan före murens fall.

En av de långa debatterna under uppbyggandet av platsen var den om ämnet som skyddar stenplattorna från graffiti. Det visade sig vara levererat av samma firma som levererade gift till koncentrationslägren. Här knyts historien samman med nutiden på ett makabert och provocativt sätt, skapar debatt och förbinder samtidigt verket med den öde platsen för kommers som omger det, där ingen levande bor. Det blir också ett monument över vår tid, där nazivänliga bolag tillåtits fortsätta sin verksamhet, trots krigsbrotten. Tillsammans med debatterna, besökarens egen kontemplation (eller aktivitet i verket eller efter att ha besökt det) skapas en egen väv av vad ”att minnas Förintelsen” är.

Avslutning

Whybrow frågar sig, när han närmar sig verket i Berlin: vem är jag när jag går in på minnesplatsen? Hur förhåller jag mig som observatör – när blir jag delaktig i verket själv? Likt en etnolog närmar han sig platsen. När jag läser Whybrows beskrivning av sin upplevelse läggs den som ett raster över min egen upplevelse. Jag blir varse på vilket sätt hans erfarenhet skiljer sig från min – jag vill interagera. Jag lägger min upplevelse bredvid hans beskrivning av sin upplevelse, tar över, synliggör mig själv. Blir aktiv. Relationen fortsätter i en kedja av reflektioner, och resulterar i ny text. Verkets anonymiserande effekt försvinner och jag blir subjekt igen i förhållande till ett annat subjekts upplevelse – jag träder in i dialog, i efterhand, kring spelet i verket, om erfarenheten av att vara anonym. Whybrow har skapat en text som jag inte kan förbigå när jag i framtiden refererar till *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Minnet har blivit performativt och aktiverat i mig på ett nytt sätt, som vidgar min förståelse av minnesmonumentets betydelse. Som en del av staden och

Minnesplatsen som process och performance

civilisationen blir minnesplatsen gestaltad genom min delaktighet och skapar en *fysisk, känslomässig och intellektuell* förståelse. Det gör att jag förstår min delaktighet i minnet, i händelsens pågående historieskrivning och det manar mig till aktivitet.

Charlott Neuhauser

MFA (Master of Fine Arts) i dramaturgi och teaterhistoria från Yale School of Drama, Yale University i USA. Efter 15 års yrkesverksamhet som dramaturg vid olika svenska institutionsteatrar skriver hon nu sin doktorsavhandling om ny svensk dramatik, vid Musik- och teatervetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet.

Litteratur

Barthes, Roland, 1975. *The Pleasure of the Text*, (övers Richard Miller), New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland, 1953/1984. *Writing Degree Zero*, 8th ed., (övers Annette Lavers och Colin Smith), New York: Hill and Wang.

Beckett, Samuel, 1984. *Collected Shorter Plays*, London: Faber and Faber.

Benjamin, Walter, 1990. *Paris 1800-talets huvudstad, Passgearbeten*, Band 1, I urval och översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm: Symposion Bokförlag.

Göransson, Bengt, 2010. *Tänkar om politik*, Stockholm: Ersatz.

Jackson, Shannon, 2011. *Social Works, Performing Art, Supporting Publics*, London/New York: Routledge.

Sauter, Willmar, 2008. *Eventness A Concept of the Theatrical Event*, Stockholm: STUTS, Studier för utgivning av teatervetenskapliga studier Stockholm.

Whybrow, Nicolas, 2010. *Art and the City*, London/New York: I.B.Tauris.

Opublicerat material:

www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530 (ej längre tillgänglig).
